

Drummond e Bishop: O *gauche* em tradução

Drummond and Bishop: the *gauche* in translation

Iris de Fátima Guerreiro Bastos¹

(...) solo los poetas son traductores aptos para la
poesia.
José Casanova

Abstract: The writer Carlos Drummond de Andrade, considered one of the most important Brazilian poets of all time, owns a huge literary criticism about his work in national territory, but the studies about the translation of his poems are still small in number. His work, however, has been translated into more than ten distinct languages. Regarding this and assuming that throughout his more than twenty poetry books published in the country his personality as a poet is formed of what it is called here "*gauche* poetics", this work discusses, from the comparative study between some of Drummond's poems in the original and its translations into English, made by North-American poet Elizabeth Bishop, the relation between the *gauche* issue associated with the concept of melancholy and the translation act itself that, as it will be shown here, are closely interconnected.

Keywords: Drummond; Bishop; *gauche*; translation; melancholy.

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Professora da Secretaria Municipal de Educação de Belém. Jornalista da Fundação Paraense de Radiodifusão. E-mail: irisgbastos@hotmail.com. O trabalho é uma parte da pesquisa que deu origem à dissertação "Quando o *gauche* está *feeling blue*: estudo das traduções de poemas de Drummond por Elizabeth Bishop" apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, sob a orientação da Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal.

Resumo: O escritor Carlos Drummond de Andrade, considerado um dos mais importantes poetas brasileiros de todos os tempos, possui uma enorme fortuna crítica no território nacional, porém os estudos sobre a tradução de seus poemas ainda são pouco numerosos. Sua obra, entretanto, foi traduzida para mais de dez línguas distintas. Pensando nisso e partindo do pressuposto de que ao longo de seus mais de 20 livros de poesia publicados no país, sua personalidade enquanto poeta se configura naquilo que chamamos aqui de “poética do *gauche*”, este trabalho discute, a partir do estudo comparativo de alguns de seus poemas no original e suas traduções para o inglês, realizadas pela poeta americana Elizabeth Bishop, a relação entre a questão do *gauche* associado ao conceito de melancolia e ao próprio ato de traduzir, que, como ficará demonstrado aqui, estão intimamente interligados.

Palavras-chave: Drummond; Bishop; *gauche*; tradução; melancolia.

1. Introdução

Em 2012, caso Drummond estivesse vivo completaria 110 anos de vida. Morto há 24 anos, sua obra já foi “revirada” em todas as direções pelos críticos. São centenas de livros, artigos, ensaios, teses, dissertações, e outros gêneros da crítica literária moderna que estudam a poesia e, mais recentemente, a prosa do autor. Um aspecto relevante de sua obra, que merece ser explorado com maior atenção, são as traduções de seus poemas para outros idiomas. Traduzido para mais de dez línguas diferentes, Carlos Drummond de Andrade tem cada vez mais destaque internacional. Diante desse cenário chamam-nos a atenção algumas traduções de poemas do autor feitas pela poeta norte-americana Elizabeth Bishop. Foram sete poemas traduzidos por Bishop, quase todos relacionados à questão do *gauche*, tema caro ao autor. E é exatamente sobre essas traduções que este trabalho debruça-se, associando questões como a do próprio *gauchisme* e também da melancolia, o que, como será discutido aqui, marca algumas produções do autor e está associado à maneira *gauche* de ser, bem como ao processo tradutório que envolve Bishop em seu trabalho enquanto tradutora de Drummond.

Apresentaremos brevemente aspectos da poética do autor, em especial a questão do *gauche* e da melancolia, em seguida abordaremos o trabalho de Bishop enquanto poeta e tradutora. Também analisaremos um poema de Drummond e sua tradução para o inglês feita por Bishop, de modo a ilustrar a relação entre o *gauchisme*, a melancolia e o processo tradutório.

2. “O poeta está melancólico”: Drummond, poeta *gauche*.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, que também foi cronista, inicia sua carreira de escritor publicando poemas em revistas e jornais na década de 20, quando o movimento modernista começa a ganhar força no país. Como autor de livros, ele estreia quase uma década depois, em 1930, com a publicação de *Alguma Poesia*, que reunia as produções do autor desde 1925. A importância deste primeiro livro para sua longa trajetória poética - o autor morre em 1987, mas tem obras inéditas publicadas até 1996 - é tamanha, que fez um de seus maiores críticos, Affonso Romano de Sant’Anna, afirmar que nesta obra estariam postas as estruturas poéticas e psicológicas que acompanhariam o autor ao longo dos seus mais de vinte livros de poesia publicados. *Alguma Poesia* é, pois, não apenas o livro de estreia de Drummond, mas o nascimento do poeta *gauche* que, sendo inadaptado ao mundo em que vive, vai descobrindo e desvelando ao leitor a essência do próprio sujeito e desse mesmo mundo. Sobre o momento em que aparece o primeiro livro de Drummond, escreve Cláudio de La Rocque Leal:

a grande maioria encontrava-se ciente de que aquele homem franzino, com leve ar de Fernando Pessoa, chegava com algo novo, para ser algo diferente, como ele mesmo disse nos versos do primeiro poema de “Alguma Poesia”, um *gauche* na vida (LEAL 2002: 41).

Esse ponto, comentado por Leal, é essencial para a construção deste trabalho, já que partimos do pressuposto de que a trajetória de Drummond se inscreve naquilo que chamamos aqui de “poética do *gauche*”. Nossa atenção se volta, portanto, para o anúncio que o “anjo torto” faz ao poeta Drummond nos primeiros versos do primeiro poema de *Alguma Poesia*, onde estaria, conforme nos apresenta Sant’Anna (2008), o início dessa trajetória. Vejamos o que escreveu o poeta na primeira estrofe do poema:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai Carlos! ser *gauche* na vida.
(ANDRADE 2008: 5)

Essas linhas não representam simplesmente os versos inaugurais de Drummond enquanto autor de livros, elas configuram-se, conforme o crítico Affonso Romano de Sant’Anna (2008), como o ponto de partida da trajetória *gauche* do poeta. Para o crítico Merquior (1975), esse caráter peculiar da personalidade do poeta aparece desde o início, pois “a primeira estrofe - ou ‘face’- da abertura de *Alguma Poesia* se abre, por sua vez, com o tema do desajeitamento vital do poeta. Uma *gaucherie* ridícula, maldição de um obscuro anjo torto - a versão drummondiana do gênio incompreendido e solitário” (MERQUIOR 1975: 9). Apesar de esse desajeitamento ter sido uma espécie de maldição do anjo, segundo Alcides Villaça,

O poeta não teria como rebelar-se contra o desígnio do anjo sinistro, que vive na sombra e que reservou ao “malvindo” espaço igualmente lateral na “vida”. Não nascerá daí, porém, uma poesia de lamentações: a insuficiência é apenas parte da verdade da condição original, sendo a outra, o rigor que se determina como consciência poética (VILLAÇA 2006: 13).

O interessante nesta afirmação é a observação bastante pertinente do crítico de que a poesia drummondiana, ao contrário do que poderia se supor, não é marcada por tom confessional ou de lamento, levando-se em conta que a apresentação do poeta dá-se de forma negativa a partir da “maldição” do anjo. O que acontece a partir daí, no entanto, é uma espécie de rigor que

determina a consciência poética do autor, o que se configura, conforme admitimos neste trabalho, como uma “poética do *gauche*”. Essa imagem do *gauche* aparecerá outras vezes no conjunto de sua obra¹, sendo um importante tema ao longo de sua trajetória enquanto artista. Diante disso nos perguntamos, afinal, o que é um *gauche*? Adjetivo francês, o vocábulo *gauche* pode ser traduzido para o português como *esquerdo* e tem a conotação de acanhado, desajeitado, estranho, deslocado, aquele que não consegue se adaptar à realidade em que vive. No caso de Drummond, o *gauche* é o grande personagem de sua poética. O poeta manifesta, assim, em seus poemas, uma espécie de *gauchisme*, segundo afirma Sant’Anna. Mas o que significa, para Carlos, ser *gauche* na vida? Segundo Malard,

ser gauche tanto pode corresponder a uma ordem maléfica - realmente diabólica - quanto a uma predileção de melancolia. Aqui o adjetivo maléfica não significa um desígnio de caráter voltado para a prática do mal, mas um tipo de comportamento, de personalidade, que faz do homem um desajustado nas mais diversas situações da vida. Portanto, um ser conscientemente infeliz (MALARD 2005: 29).

Esse desígnio, acreditamos aqui, de fato, tende mais a ser uma inclinação à melancolia do que uma espécie de maldição diabólica. Em Drummond, o que vemos é que essa melancolia marcará a trajetória do poeta, que, sendo um *gauche*, está incluído e ao mesmo tempo excluído da realidade, como podemos visualizar no poema *Nota Social*:

O poeta chega na estação.
 O poeta desembarca.
 O poeta toma um auto.
 O poeta vai para o hotel.
 (...)
 Bandeirolas

¹ O vocábulo *gauche* só aparece, de fato, duas vezes ao longo da obra poética de Drummond, no *Poema de sete faces* e no poema *A mesa* do livro *Claro Enigma*. O que queremos dizer aqui é que em muitos outros poemas temos imagens, termos e caracterizações que remetem à figura do *gauche*. Trataremos especificamente desse poema mais à frente.

abrem alas.
Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.
Máquinas fotográficas assestadas.
Automóveis imóveis.
Bravos...
O poeta está melancólico.
(...)
O poeta entra no elevador
O poeta sobe

O poeta fecha-se no quarto
O poeta está melancólico
(ANDRADE 2008: 20).

O poeta, lemos no texto, vive tudo o que a vida em sociedade lhe oferece, porém não consegue inserir-se nisso plenamente, afinal, “o poeta está melancólico”, ele “fecha-se no quarto”, pois o sentimento de incompletude, de falta ou de ausência de algo que dê sentido para sua própria vida, torna-o sempre esse ser esquerdo e em desajuste com tudo e com todos, pois ser *gauche* é ser esquerdo, torto como o próprio anjo, inadaptado a viver neste mundo, o que gera essa melancolia. E para compreendermos o que, de fato, representaria esse sentimento melancólico que marca o *gauche*, vamos buscar em Freud, grande estudioso do tema, os sintomas do estado melancólico. Segundo Freud (1974),

os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas (FREUD 1974: 276).

Nota-se que o *gauche* partilha de alguns desses sintomas do melancólico, como a questão da autoestima perturbada. Do ponto de vista freudiano, a melancolia, tal como o luto, surge a partir de uma perda. No caso do luto, uma perda real, concreta, como a morte de um parente; já no caso da melancolia a perda é mais de natureza ideal. Resta saber, aqui, que perda o *gauche* sofreu. No caso da descrição feita no poema acima, é possível vislumbrar também o desânimo e o desinteresse pelo mundo externo, já que o poeta, apesar de ser recebido com bandeiras e fotografias, prefere fechar-se no quarto e ficar sozinho. É o típico *gauche*, aqui visto também como o típico melancólico. Ainda segundo Freud (1974), a melancolia deixa o ego do indivíduo pobre e vazio, com uma significativa diminuição da autoestima. O *gauche*, por sua vez, tal qual o melancólico, tem sua autoestima alterada, na medida em que não encontra ressonância no mundo.

Essa relação entre *gauche* e melancolia aparece também em outros poemas do autor, como nos versos do poema *Lanterna Mágica*: “Meus olhos têm melancolias” ou no verso “Entretanto você caminha melancólico e vertical” do poema *Não se mate*, que será estudado aqui. Antes de partirmos para a análise deste poema, traçaremos algumas breves considerações sobre Elizabeth Bishop, tradutora de alguns poemas do autor.

3. “Recriadora poética em língua inglesa”: Bishop, tradutora *gauche*.

Elizabeth Bishop, natural de Worcester, Massachusetts, nasceu em 1911. Seu pai morreu antes que ela completasse um ano de idade, e, quatro anos após a morte do pai, sua mãe apresentou sinais de insanidade e foi internada num hospital psiquiátrico. Passou a viver, então, com a família materna em Great Village, Nova Escócia, no Canadá, voltando mais tarde para os Estados Unidos ao ir morar com a família paterna. Sua vida é marcada por várias viagens e um sentimento de solidão e orfandade. Gradua-se em Letras

pelo Vassar College, em 1934. Em 1951 chega ao Brasil, onde vive até o final da década de 1960, quando retorna aos Estados Unidos. Morre em 1979. Publicou alguns livros de poesia durante a vida e, em 1983, tem sua poesia completa reunida. Mas o que nos interessa aqui é seu trabalho como tradutora, mais especificamente como tradutora de Drummond. Enquanto morou no Brasil teve contato com as poesias do autor e traduziu alguns de seus poemas. Sete dessas traduções foram publicadas². A relação entre os dois poetas deu-se basicamente através de cartas trocadas entre ambos durante a década de 60. Martins (2006) aponta certa aproximação e ressonâncias da poesia de Drummond na obra de Bishop. Para a autora, no entanto, é preciso ainda investigar com mais critério essa relação, pois a questão de influência entre a poesia de ambos,

envolve não apenas o processo com que Bishop assimila Drummond ao traduzi-lo, incorporando essa experiência ao seu próprio, mas também a coincidente tarefa dos dois poetas em traduzir mundos comuns - vivências “estranhamente” semelhantes de infância e a convivência com cenas e cenários do cotidiano brasileiro. Há ainda que se considerar o que Drummond chama em carta a Bishop de “afinidade de espírito”, efeito da terrena predestinação de ser “gauche na vida” (MARTINS 2006: 10-11).

Como podemos observar, o tema do *gauche*, conforme comenta Martins (2006), é caro tanto a Drummond quanto a Bishop; o mais interessante, no entanto, é perceber que o trabalho de Elizabeth Bishop enquanto tradutora do autor também se encaixaria num processo de *gaucherie* ou *gauchisme*. Segundo Maria Lúcia Martins: “outra curiosa feição *gauche* envolve Bishop como tradutora e Drummond como participante no processo de tradução. Desde o início, dois fatores determinam a *gaucherie* nesse processo: a timidez e o reconhecimento de não falar bem a língua do outro” (MARTINS 2006: 27-28). Ora, a timidez é característica essencial do *gauche*. E, neste caso, não só do poeta, mas também uma característica do *gauche* tradutor. O tradutor,

² Os poemas de Drummond traduzidos e publicados por Bishop foram os seguintes: Viagem na Família; Poema de Sete Faces; Não se mate; A mesa; Infância; No meio do caminho e Retrato de família.

portanto, é, assim como o poeta, também um *gauche*. E se é *gauche* partilha, assim como o poeta, dos sintomas do melancólico. Assim, podemos pensar que a melancolia, nesse caso, pode ser também uma marca do processo tradutório, o que poderia levar o tradutor a uma posição secundária.

Sabendo, pois, desta condição, a tradutora submete o texto traduzido ao julgamento do autor do original, como vemos no trecho de uma das cartas de Bishop a Drummond: “Eis uma tradução de um de seus poemas: espero que o senhor tenha tempo de examiná-la (...) se houver qualquer coisa que não lhe agradar, por favor me diga - e se não gostar de nada, pode dizer também!” (BISHOP, *apud* MARTINS 2006: 28).

O que podemos interpretar das palavras da tradutora é que há, envolvido no processo de tradução, certa preocupação em agradar o autor do poema. Daí a necessidade de que o poeta examine e julgue se a tradução está boa e faz jus ao original, o que poderia implicar em um lugar secundário do tradutor em relação ao autor. Sobre este lugar secundário, escreve Suzana Lages:

de acordo com uma concepção corrente na prática, e também nas reflexões teóricas e críticas sobre a tradução, o tradutor não deveria “aparecer”, deixar marcas no texto traduzido, devendo procurar neutralizar ao máximo sua operação sobre o texto original, o qual é definido a priori como superior (LAGES 2002: 69-70).

O que vemos, no entanto, é que esse comentário representa uma visão conservadora e tradicional sobre a tradução, o que tentamos problematizar aqui e que deve ficar mais claro durante a análise da tradução do poema de Drummond por Elizabeth Bishop, no próximo item deste artigo.

No caso de Bishop e Drummond, o que vemos na verdade é uma posição *gauche*, pois o autor, por sua vez, em sua *gaucherie*, não só aceita as escolhas da tradutora, como se isenta da responsabilidade em comentar ou julgar essas escolhas, o que torna a relação tradutor-autor ainda mais interessante. E essa posição de Drummond pode ser exemplificada em sua resposta à autora, quando esta afirma ter “mutilado” a estrofe “Mundo mundo vasto mundo, / se

eu me chamasse Raimundo / seria uma rima não seria uma solução” na tradução por: *Universe, vast universe, / if I had been named Eugene / that would not be what I mean / but it would go into verse faster*, ele responde: “[...] entendo que o meu Raimundo não pode queixar-se de passar a Eugene, dada a impossibilidade de achar equivalentes sônicos para estrofe, ele de resto, já está muito orgulhoso de fazer- lhe companhia em seus momentos de *feeling blue* - e o autor também.” (MARTINS 2006: 29).

Cabe aqui, ainda, um dado bastante curioso e muito importante. Bishop afirma que sua tradução é literal, que seu lugar enquanto tradutora é a margem, ficando ela, portanto, invisível dentro do texto traduzido e que sua tradução, por ser insuficiente, necessita em alguns momentos de notas que deem conta da complexidade do original, tudo isso configurando-se como um lugar tradicional, convencional de tradução. Para Drummond, no entanto, em carta enviada à autora como resposta ao trecho em que a tradutora pede ao autor que diga se aprova ou não a tradução de um de seus poemas, ele escreve: “Como poderia eu não gostar do seu trabalho? Tenho a mais viva admiração pela sua poesia, e desse sentimento decorre plena confiança nos seus dons de recriadora poética em língua inglesa.” Impossível aqui não lembrar as teorias da tradução de Haroldo de Campos, para o qual toda a boa tradução é recriação.

O segundo ponto que surge, através do comentário de Drummond, é a descoberta de que a leitura e, por extensão, a tradução destes versos ocorrem quando a tradutora está *feeling blue*. Conforme Maria Lúcia Martins,

a observação final de Drummond responde o comentário de Bishop em recitar essa estrofe para si mesma quando “*feeling blue*”. Essa identificação é sugestiva na medida em que estabelece entre os dois poetas uma certa cumplicidade em “não rimar com o mundo”. Há que se considerar também cumplicidade de pôr-se “à margem” da tradução. No caso de Bishop, esse espaço é ocupado pelo que Sússekind chama de “voz de fora”, em constante tensão “entre uma interferência obrigatória no texto alheio e a consciência sempre presente da alteridade deste objeto e do seu próprio, permanente, ‘alheamento.’” (MARTINS 2006: 29).

Ao pensar sobre isso, podemos associar o “método” tradutório de Bishop ao que pode ser considerado como um “gesto melancólico”. De acordo com Susana Lages (2002), as mais tradicionais teorias da tradução associam o processo tradutório a uma espécie de melancolia. George Steiner, por exemplo, afirma a autora, “em seu amplo e pioneiro estudo sobre a tradução, identifica a melancolia como o efeito histórico da impossibilidade vivida pelo tradutor de fazer com que seu texto corresponda plenamente ao texto original” (LAGES 2002: 29). Escreve o estudioso:

toda tradução é insuficiente. No melhor dos casos, (...) uma tradução pode, por meio da autocorreção cumulativa, aproximar-se cada vez mais das demandas do original, traçando tangentes cada vez mais próximas. Mas não poderá jamais haver uma circunscrição completa. Uma particular tristeza deriva da percepção dessa inadequação. Ela assombra a história e a teoria da tradução... (STEINER apud LAGES 2002: 29).

Esse sentimento de impossibilidade, essa tristeza pela incapacidade de alcançar plenamente o original é o que melhor caracterizaria o tradutor, muitas vezes visto como um ser secundário, posto à margem pelas concepções mais tradicionais sobre a tradução, o que não corresponde à ideia que apresentamos aqui, como já mencionamos.

O tradutor, ainda é possível afirmar, teria os mesmos “sintomas” que o melancólico. Ora, e o que melhor representaria esse sentimento em língua inglesa do que a expressão *feeling blue*, que não é senão o sentimento de tristeza, típico do melancólico? E podemos ir mais além, o que é o melancólico senão um autêntico *gauche*? Afinal, aquilo que melhor define o *gauche* caberia perfeitamente numa descrição do melancólico: um ser que está em desarticulação com o restante dos indivíduos, um ser esquerdo, que na sua incompreensão acaba por “não rimar com o mundo”. Seu estado constante de tristeza revela uma personalidade de alguém que não se adapta à realidade que o cerca, tornando-o um deslocado, um torto. Daí surge a associação que ora fazemos, entre o melancólico, o *gauche* e a figura do tradutor. A melancolia, como a tradução, sempre foram postos em lugares de fronteira. Na Antiguidade Clássica, a melancolia era objeto de estudo de

médicos, mas também de filósofos. Considerada como um “profundo abalo da vitalidade”, conforme apresenta Lages (2002), as significações do termo podem ir “de uma simples propensão temporária a estados de tristeza, passando por numerosas afecções de caráter psicossomático, até chegar aos casos mais graves de psicose” (LAGES 2002: 34).

De acordo com tudo que foi discutido até aqui, podemos concluir que a atividade de Bishop enquanto tradutora de poemas de Drummond estaria diretamente associada à melancolia típica do processo de tradução, o que nos leva a pensar que ela é uma tradutora *gauche*. No entanto, apesar das afirmações feitas pela própria tradutora acerca de seu lugar no processo tradutório, sua singularidade em relação aos demais tradutores fica mais evidente quando analisamos as traduções que faz dos poemas de Drummond. Por isso, passemos agora a uma breve análise de um poema do autor e de sua tradução para o inglês feita por Bishop.

4. “Quando o *gauche* está *feeling blue*” : análise comparativa entre os poemas de Drummond e as traduções de Bishop.

Para exemplificar a relação que estabelecemos aqui entre *gauche*, melancolia e tradução, vamos analisar o poema *Não se mate* e sua tradução para o inglês. Para melhor compreensão do texto, reproduzimos aqui o poema e sua tradução na íntegra.

Não se mate

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe

o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
Reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.
(ANDRADE 2008: 57-58).

Retirado do livro *Brejo das Almas*, *Não se mate* é o segundo poema traduzido por Bishop. Mas antes de analisarmos a tradução para o inglês, faremos um breve estudo do original de Drummond.

O título no imperativo já abre o poema num tom de conselho. O ritmo e o tom ao longo do poema são de conversa reveladora e tranquilizadora. Há nestes versos um interlocutor que fala a Carlos, novamente aqui a citação nominal do autor como no *Poema de Sete Faces*, dando-lhe orientações acerca do que é o amor, um dos temas mais abordados pelo autor ao longo de sua

obra. Conforme Bentes (2012), esse interlocutor é o próprio Carlos que fala consigo mesmo, numa divisão entre o “eu do poeta” e “eu do poema”. As quatro estrofes apresentam uma versão do que seria o amor. Uma visão *gauche* desse sentimento e, principalmente, daqueles que amam. Aqui, Carlos, como José, personagem de um dos mais famosos poemas do autor, parece estar numa situação limite: Carlos parece querer matar-se. O interlocutor aconselha: “Carlos, não se mate!” Na primeira estrofe, o interlocutor apresenta a Carlos a instabilidade das coisas: *hoje beija, amanhã não beija*. Um dia que segue após o outro, com seus mistérios individuais e a incerteza do que virá. A referência temporal “sexta-feira” é interpretada por Bentes como alusão à mudança, transição, já que sexta-feira é o último dia útil da semana e o final de semana, bem como a semana seguinte que se aproxima, como diz o próprio poeta, *ninguém sabe o que será*. Já na estrofe seguinte, diante do inevitável, o poeta revela a máxima de que o amor envolve a todos, sem distinção, daí a impossibilidade de resistência. Também o suicídio não surge aqui como opção válida. O matrimônio, tampouco, sendo apresentado pelo poeta de forma irônica, sendo que este também não é certo de que ocorrerá, como tudo na vida, guiado pela impossibilidade e pelo acaso. Aqui o verso *não se mate* é repetido, dando ênfase ao conselho.

Na terceira estrofe, novamente a citação nominal *Carlos* aparece, o que torna o poema um texto íntimo, num tom de conversa informal. Aqui o interlocutor descreve uma cena, não sem antes apresentar uma nova face do amor: a referência a terra mostra o lado carnal, a química que envolve os amantes. O amante é telúrico, ou seja, envolto de uma força intensa, um elemento que é a essência do todo. O erotismo presente no verso é inegável, um traço que também acompanhará o autor, em especial nos seus últimos livros publicados. A cena descrita nos versos desta estrofe faz referência à religião, marcada por vocábulos como *rezas* e *santos*, em oposição a certo erotismo, já que barulhos inefáveis, ruídos que ninguém sabe de onde vêm e porque vêm, também são mencionados no poema. Há aqui, a clara e constante oposição, tão presente na literatura, entre o carnal e o espiritual, o físico e o metafísico. Corpo e espírito de um indivíduo que busca compreender

o mundo ao mesmo tempo em que compreende a si mesmo. Para Bentes (2012) a terceira estrofe do poema,

é um reflexo das próprias inquietudes, o caos interno da alma romântica, que se debate diante da fugacidade, da efemeridade, da instabilidade, das carências, desejos e vontades. É uma estrofe ansiosa em cujo conteúdo revela-se o tempo que passou. O tempo avança, mas o eu de Carlos permanece em uma “sublimação de recalques”, excluindo da consciência ideias, sentimentos e desejos que o eu não admite, mas que fazem parte da vida psíquica, suscitando distúrbios. A ideia do recalque sublimado tem a ver com a alma telúrica descrita na estrofe anterior, pois a palavra “recalque” também pode significar, no âmbito da engenharia civil, um rebaixamento da terra ou da parede após a construção de uma obra. Trazendo essa conotação para o universo simbólico da Literatura, é como se a alma de Carlos fosse construída e depois destruída (BENTES 2012: s/p).

Continua o autor:

Nessa mesma estrofe, o caos é representado pelo “barulho inefável”, pelas “rezas” e “santos que se persignam”, simbolizando a limitação humana diante das potências do amor. O poeta busca no sobrenatural a ajuda para ordenar seu caos interno. Os santos que se persignam também comportam os recalques de que o poeta fala acima. Na cultura popular, o ato de persignar-se é uma forma de expulsar o mal. O eu do poeta desdobra-se em santos que se persignam para expulsar de sua própria consciência as consequências do amor. As “vitrolas” e os “anúncios do melhor sabão” podem ser lidos como os reflexos da reprodução (vitrola) de valores capitalistas herdados da sociedade consumista (anúncios) do século XX e que também ressoam nesse caos interno, influenciando de alguma forma no estado de espírito do poeta. Esses “barulhos” aparecem no poema como uma inutilidade (“ninguém sabe de quê, / pra quê”) (BENTES 2012, s/p).

Os versos da última estrofe revelam o amor torto, ou melhor, o amante torto que é Carlos. De acordo com o eu que fala no poema, Carlos caminha *melancólico e vertical*. O amor torna Carlos *gauche*. Sim, afinal que imagem mais *gauche* do que um grito solitário num teatro de luzes apagadas? O amor é sempre triste, afirma o interlocutor, que neste momento utiliza-se de um vocativo que demonstra maior intimidade ainda: *meu filho*. As metáforas

utilizadas nesta estrofe reforçam a ideia preconizada pelo anjo no *Poema de Sete faces*. É Carlos sendo *gauche na vida*. O fato de ele caminhar melancólico também tem enorme significação aqui. Para o amante *gauche* não há saída. Como não o há para José, do poema homônimo. Carlos caminha vertical como uma palmeira. Ele é um grito que ecoa numa sala escura e vazia, ou seja, não há comunicação, ele é sozinho. Ele é um melancólico para qual o amor no escuro não proporciona alegria. E mais: é um melancólico prestes a cometer suicídio. É literalmente o *gauche* que nada pode falar a ninguém, pois não há comunicação com um mundo que não o compreende. Segundo Bentes,

a ideia da verticalidade é significativa haja vista a simbologia que perpassa sua vertente oposta, a horizontalidade no universo do amor. A horizontalidade no amor é símbolo dúbio de satisfação, descanso, prazer, alegria, erotismo, sensualidade e realização. Mas também de queda, dor, tristeza, depressão, descontentamento e cansaço emocional. A sublimação de tudo isso, da total ausência de horizontalidade no amor, é a verticalidade, é o homem de pé, erguido como uma palmeira, caminhando de tal modo que “ninguém sabe nem saberá” (BENTES 2012: s/p).

Após essas breves considerações acerca do poema, partimos agora para um estudo da tradução para o inglês feita por Elizabeth Bishop (1972).

Don't kill yourself

Carlos, keep calm, love
is what you're seeing now:
today a kiss, tomorrow no kiss,
day after tomorrow's Sunday
and nobody knows what will happen
Monday.

It's useless to resist
or to commit yourself. Don't kill yourself!
Keep all of yourself for the nuptials
coming nobody knows when,
that is, if they ever come.

Love, Carlos, tellurian,

spent the night with you
 and now your insides are raising
 an ineffable racket,
 prayers,
 victrolas,
 saints crossing themselves,
 ads for better soap,
 a racket of wich nobody
 knows the why or wherefor.

In the meantime, you go on your way
 vertical, melancholy.
 You're the palm tree, you're the cry
 nobody heard in the theatre
 and all the lights went out.
 Love in the dark, no love
 in the daylight, is always sad,
 sad, Carlos, my boy,
 but tell it to nobody,
 nobody knows nor shall know.
 (BISHOP 1972: 65).

O título *Don't kill yourself* mantém uma tradução bastante aproximada do original, como a maior parte dos versos, quando fazemos uma primeira leitura. Mas é possível notar algumas mudanças feitas intencionalmente ou não pela tradutora na versão em inglês do texto. Vejamos algumas delas.

Logo na primeira estrofe, temos o deslocamento do vocábulo *Monday*, tradução de *segunda-feira*, que, no poema original, abre o quinto verso da estrofe, para o último verso. A tradutora optou por mantê-lo sozinho, criando, dessa maneira, uma rima que não existia no poema original. Vemos, também neste caso, que emerge daí uma concepção criadora da tradução, na medida em que a autora muda a organização da estrofe, a fim de manter a linguagem poética do texto.

Há também ainda na primeira estrofe, diferenças em relação à escolha dos vocábulos. Vemos que Bishop optou por utilizar o substantivo *kiss*, apesar de Drummond ter empregado o verbo beijar em terceira pessoa: *beija* e *não*

beija. Mais uma vez a tradutora aqui se comporta diante do texto traduzido de maneira oposta ao que afirma quando diz que pretende manter-se fiel ao original, ao ponto de pedir a revisão do texto traduzido ao próprio Drummond, como discutimos anteriormente neste artigo. Outra prova desse comportamento pode ser percebida quando a tradutora traduz a expressão *será* por *will happen*, quando o mais literal seria *will be*.

No início da segunda estrofe do poema traduzido, há a omissão do vocábulo *você*. A tradutora prefere a concisão ao utilizar apenas o verbo *to resist* e assim modifica o sentido do verso, ampliando, generalizando o drama vivido pelo eu do poema, no caso, Carlos, para uma terceira pessoa vaga e indefinida. Ainda nessa estrofe há outra omissão importante. No original lemos *não se mate, oh não se mate*, o que na versão em inglês é resumido pela expressão: *don't kill yourself*, escrita uma única vez seguida de ponto de exclamação. Isso de alguma forma retira um tanto da carga dramática vivida por Carlos, sugerida na exclamativa de seu interlocutor, que desde o início tenta evitar um possível suicídio da figura central do poema, já que não é mesma coisa exclamar uma única vez e repetir a expressão em sequência.

Na terceira estrofe do poema traduzido, temos uma mudança significativa de sentido quando a autora inverte o sujeito da frase: *Love* e não *Carlos* apresenta-se como o sujeito da oração, o que muda completamente o sentido do verso. Os barulhos inefáveis passam a vir de dentro de Carlos. Já o adjetivo *telúrico* passa a ser característica do amor e não de Carlos, bem como é possível interpretar que é o amor que passou a noite em Carlos e não simplesmente que a noite havia passado, como sugere o original de Drummond. Também não fica expressa claramente, apenas sugerida na tradução, a forte carga semântica das palavras *recalque* e *sublimando*, já que o verso é traduzido por *your insides are raising*. Vemos nesta estrofe, de maneira mais forte ainda, o quanto a tradutora interfere diretamente no texto traduzido.

Na última estrofe do poema, a inversão dos vocábulo *vertical* e *melancholy* também causa um efeito diferente no leitor daquele do original, dando ênfase na questão da melancolia e não da verticalidade. E por que isso

acontece? Talvez porque a melancolia está diretamente associada, conforme já tratamos aqui, com a questão da própria tradução e também do aspecto *gauche* da tradutora e do autor do original, o poeta Drummond.

Também há nessa estrofe a repetição do vocábulo *sad*, o que não acontece nos versos escritos por Drummond, que escreve *triste* uma única vez. Todas essas escolhas da tradutora, substituições, omissões, inserções de vocábulos ou estruturas refletem seu próprio papel enquanto tradutora de Drummond, ou como ele próprio a denominou, “recriadora poética” de suas produções.

A análise dessa tradução de Drummond demonstra uma singularidade no trabalho de Bishop enquanto tradutora. Apesar da visão conservadora sobre a atividade de tradução que ela apresenta nos comentários e cartas que envia ao autor, a tradutora, na sua prática diária de traduzir, vai de encontro a suas afirmações de que ela permanece totalmente à margem do processo de significação dos textos traduzidos. Pelo menos, não no sentido tradicional de margem. O que vemos, na realidade, é a intervenção, às vezes direta, nos textos que ela traduz. A tradutora, à revelia de suas concepções teóricas acerca do assunto, estabelece uma prática, durante o processo tradutório dos poemas de Drummond, que revela suas escolhas, ideias e opiniões dentro do texto traduzido.

Por outro lado, porém não menos importante, além de tradutora, Elizabeth Bishop foi também organizadora da antologia da qual foi retirado o poema aqui analisado. Junto com Emanuel Brasil, Bishop organizou e editou o volume, com poemas de diversos poetas brasileiros. O fato de ela ser organizadora de um volume que reúne, segundo informações da própria edição, os “principais representantes da literatura brasileira do século XX”, representa uma espécie de assinatura de Bishop enquanto “autora” e, portanto, torna-se impossível sua isenção total das responsabilidades de seleção e tradução dos textos e ainda do próprio ato de fazer desses autores conhecidos pelos leitores norte-americanos. Ser organizadora desta antologia é, sobretudo, um ato político. Ao selecionar os 14 poetas que mereceram ter seus poemas traduzidos para outro idioma - o inglês - e assim, terem a

oportunidade de serem lidos fora das fronteiras brasileiras, Bishop contribui, de certa forma, para a determinação de quais autores vão formar o cânone literário brasileiro no exterior.

Outro viés importante no trabalho de tradução de poesia, que salta aos olhos no decorrer desta pesquisa, é o *gauchisme* que a tradutora apresenta durante todo o processo. Bishop, assim como Drummond, foi "*gauche* na vida". Traços de sua personalidade, marcada pelo abandono e a solidão desde a infância, fizeram de Bishop alguém a quem faltam as raízes de uma terra natal ou o aconchego de um verdadeiro lar para o qual ela possa regressar. Seu jeito torto de se portar no mundo e a melancolia que a motivou a traduzir, no entanto, são responsáveis pelos belos poemas traduzidos para o inglês.

Bishop, durante sua vida, esteve em constante "exílio voluntário", segundo afirmou Martins (2006). E o mais interessante é perceber que o exílio que experimentou Bishop, na verdade, não diz respeito somente a um exílio geográfico, físico, mas a um sentimento de constante inadequação, de incompletude, de não pertencer a lugar nenhum, independente do local onde se esteja. E essa sensação não é, de maneira alguma, exclusiva de Bishop, do tradutor ou do poeta. Esse estado de alma, esse sentimento é, sobretudo, um exílio típico do próprio ser humano, por excelência um ser estrangeiro, em especial do ponto de vista linguístico. As diferenças entre as línguas, surgidas, como se costuma falar, com a narrativa bíblica da Torre de Babel, fez do ser humano este ser exilado, conforme nos afirma Casanova (2011):

Mais que a confusão, ou ao menos tanto quanto ela, insiste o texto bíblico em dispersão. O castigo de Babel não foi a incomunicação, ou não só, como muitas vezes pensamos - algo egoísta - aqueles de nós que se dedicam ao estudo das línguas; o castigo supremo de Babel foi a invenção do Exílio, fazer do ser humano ser estrangeiro, fato este que não é especialmente assunto geográfico mas linguístico. Assumir a condição de expulsos do território mítico monolíngue supõe, necessariamente, entender a História da Tradução como a História do Exílio. Percebemos, assim, que o tratado das diferenças, e as conseqüentes teorias que dele derivam, não são prioridade epistemológica quando não apenas para traduzir

mas para falar nos submetemos a uma arte ou experiência do exílio (CASANOVA 2011: 200) [tradução da autora deste artigo].³

Desde o mito fundador de Babel, portanto, que o ser humano de maneira geral, é este ser “exilado”, disperso, condenado a ser estrangeiro, por vezes em sua própria pátria, como ocorreu com Bishop. O castigo de Babel, como nos explica Casanova é a saída de uma condição monolíngue para “cada um de nós trancado, isolado, angustiado e conformado na nossa língua, no registro, no idioleto, no estilo, no que Lacan chamou lalengua (lalangue)” (CASANOVA 2011: 200-201) [tradução da autora deste artigo].⁴ A tradução, portanto, surge como uma possibilidade de encontro, de diálogo, de fluidez neste território aparentemente intrafegável representado por cada idioma. Desse modo, devemos perceber que a história da tradução é também uma história de exílio. É exatamente este sentimento de exílio, do qual fala Casanova, que motiva nossa poeta-tradutora a enveredar pelos caminhos da tradução.

5. Considerações Finais

“A tradução poética é muito mais trabalho de intuição do que de lógica” escreve Paulo Rónai, ao analisar traduções do poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, para três línguas diferentes: o inglês, o francês e o espanhol, no texto “José, o poliglota”, publicado como apêndice do livro

³ No original lemos: Más que en la confusión, o al menos tanto como em ella, insiste el texto bíblico em el esparciamento. El castigo de Babel no fue La incomunicación, o no solo, como a menudo pensamos - algo egoístas - quienes nos dedicamos al estudio de las lenguas; el castigo supremo de Babel fue el de la invención del Exilio, hacer del ser humano ser extranjero, hecho este que no es principalmente asunto geográfico sino lingüístico. Asumir la condición de expulsados del territorio mítico monolíngüe supone, necesariamente, entender la Historia de La Traducción como Historia del Exilio. Caemos en la cuenta, así, de que él derivan, no son prioridad epistemológica cuando no solo al traducir sino también al hablar nos sometemos permanentemente a um arte o experiencia del exílio.”

⁴ No original lemos: “cada uno de nosotros encerrado, aislado, angustiado y conformado en nuestra lengua, en el registro, en el idiolecto, en el estilo, en lo que Lacan llamó lalengua (lalangue)”

“Escola de Tradutores”, da Editora Nova Fronteira, em 1989. Em 2002, escreve Antoine Berman: “A tradução é um ato poético”, em seu livro “A prova do estrangeiro”, publicado pela EDUSC. Os dois autores parecem pensar da mesma maneira: se a tradução, ou melhor, a tradução de poesia, é um ato poético, ela é, naturalmente, fruto mais de intuição que de lógica. Com esta assertiva, podemos entender que a prática do traduzir também pode ser considerada como um ato de criação. E quem diz isso não somos nós. Haroldo de Campos, em suas sofisticadas teorizações, qualifica nossa humilde “tarefa” de traduzir textos literários como um processo de “transcrição” ou ainda, de “transluciferação mefistofáustica”, nomes que soam difíceis, mas que nada querem dizer além de que toda a tradução é também um processo de criação poética. E desse processo entende muito bem Elizabeth Bishop, que além de poeta, foi também tradutora, ou como a definiu Drummond, “recriadora poética em língua inglesa”.

Nas cartas que ela enviou ao autor está apresentada uma visão tradicional acerca da tradução, que a tradutora diz seguir. Mas sua prática tradutória revela que o “permanecer à margem”, do qual fala a autora, pode ser compreendido por nós mais no sentido do “estar no limiar” do que, de fato, estar completamente alheia, isenta de qualquer responsabilidade que direcione o leitor à determinada interpretação. E essa experiência de tradução, que ocorria, como ela mesma afirmou, em seus momentos de *feeling blue*, revela não só uma experiência particular de uma tradutora, mas aquilo que seria a essência da própria tradução. O sentimento de “exílio voluntário”, de sentir-se estrangeira em todos os países nos quais residiu, inclusive o que a viu nascer, e por último, a culpa de ser uma “traidora”, conforme escreve Martins ao se referir à Bishop, revela-nos uma tradutora completamente envolvida com as questões próprias do ato de traduzir.

De acordo com tudo o que foi discutido ao longo dessas páginas, podemos considerar, entre outras interpretações acerca do tema, que a atividade de Bishop enquanto tradutora, assim como a de muitos tradutores, está diretamente associada à melancolia, que, como vimos aqui, é uma característica inerente ao próprio processo de tradução. Disso resulta seu

gauchisme, seu estar à margem, sua inscrição num lugar contraditório e permanente: o limiar, do qual nos fala Nouss (2012). A relação entre a melancolia, o *gauchisme* e o processo tradutório, como se tentou demonstrar neste trabalho, é repleta de nuances que se complementam e se distanciam, para formar o universo encantador que é a tradução de poesia. Se é verdade que o poeta *gauche* está melancólico, como nos revela os belos versos de Drummond, e que a tradutora, também *gauche*, mantém uma atitude melancólica ao traduzir os poemas do autor, temos a íntima relação entre os conceitos.

A tradutora, em sua melancolia, no entanto, busca superar essa atitude. O *gauche* por sua vez, talvez busque também superar esse seu estado de *gauchisme*, tornando-se um indivíduo mais adaptado ao mundo do qual faz parte. Ou talvez não. Essa melancolia e esse *gauchisme* podem ser provavelmente o que faz da poesia e da tradução o que elas verdadeiramente são. A abertura e a possibilidade criadas pela “margem” à qual poeta e tradutora estão “condenados”, tornam a experiência da criação esse estar no “limiar”, estar nesta constante tensão, neste impasse que nunca se resolve, o que, se abrirmos um pouco mais os olhos e a consciência, nada mais são do que características próprias de nossa condição humana, enquanto seres de linguagem que somos. Talvez seja a essência da própria tradução e do *gauchisme* de Drummond e de Bishop: “quando o *gauche* está *feeling blue*”, percebemos o quanto ambos, poeta e tradutora, partilham dos mesmos sentimentos, das mesmas experiências de vida e de criação artística, expressos em suas produções poéticas, sejam elas originais, ou recriadas pelas mãos da tradutora. E apesar de termos optado por analisar aqui exatamente os “produtos”, isto é, os poemas criados e recriados, o que nos interessa verdadeiramente não é o fim, ou seja, a superação dos atuais estados de *gaucherie* melancólica do poeta e da tradutora, mas o processo, a atividade de ambos, desse *gauche* constantemente em tradução.

6. Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.
- BENTES, Helder. *20 anos sem um poeta que nos diga: "Não se mate"*. Disponível em: <<http://www.resenhando.com/legenda/v11607.htm>> (13/02/2012).
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BISHOP, Elizabeth; BRASIL, Emanuel. *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante a escrita ou o escrito? In: *Revista USP*. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/15/06-haroldo.pdf>> (15/04/2012).
- CASANOVA, José Francisco Ruiz. *Dos cuestiones de Literatura Comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Edições Cátedra, 2011.
- FREUD, SIGMUND. Luto e Melancolia. In: *A história do movimento psicanalítico. Artigos sobre metapsicologia e outro trabalhos*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1974.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LEAL, Cláudio de La Rocque. Há cem anos um anjo mandou o poeta desafinar. In: *Asas da Palavra*, Belém, PA, v. 6, n. 14, ago - dez. 2002.
- MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.
- NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. In: *Alea estudos neolatinos*. Rio de Janeiro: 7Letras, v. 14, n. 1, 2012.
- RONÁI, Paulo. José, o poliglota. In: *Escola de Tradutores*. Rio e Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.